از فیلم‌سازی فامیلی تا سینمای خانوادگی؛
بازخوانی یک بُحران جمعی
با تحلیل جامعه‌شناختی فیلم «روغن مار»[1]

آرش حسن‌پور[2]

یک‌بار دیگر اثری شاخص و مستقل؛ بازآفرینی هنری و تجربی زندگی روزمره‌ی ایرانی توسط فیلم‌سازی اندیشمند. روغن مار (۱۳۹۴) آخرین ساخته‌ی علیرضا داوود نژاد است که در دوره‌ی جدید اکران در سینماهای گروه هنر و تجربه به نمایش درآمده و تاکنون استقبال منتقدان و نویسندگان سینمایی را به همراه داشته است. فارغ از اینکه پرداختن به مسائل و موضوعات خانوادگی (مسئله‌ی این فیلم) چه میزان به لحاظ کمی و کیفی در سینمای ایران در یکی دو دهه قبل مورد بررسی و توجه فیلم‌سازان قرار گرفته اما می‌توان ادعا کرد این اثر سینمایی واجد ویژگی‌های درخوری است که در ژانر سینمای اجتماعی چه به لحاظ فُرم و چه از جهت محتوا و مضمون موفق عمل کرده است. در این جُستار تلاش خواهد شد تا توضیح داده شود که چرا می‌توان از چنین آثار سینمایی دفاع کرد، از ساخته و اکران شدنش محظوظ شد و از آن نکته‌ها آموخت.

۱- فیلم روایت و قصه‌ای است از یک بحران پهن‌دامنه. بحران در رابطه‌ی فرد و جمع. یک آشفتگی اجتماعی در کانون یکی از مقدس‌ترین و محوری‌ترین نهادهای اجتماعی جامعه‌ی ایرانی؛ خانواده. فیلم همان‌طور که بیان شد قصه‌ی آشوبناکی روابط نسلی و مناسبات فیمابین در چارچوب خانواده است. این آشوب و تزاحم در فیلم به لحاظ روایی در دو ساحت عمل می‌کند. ساحت روابط بین نسلی و ساحت روابط درون نسلی. در ساحت بین نسلی فیلم چونان اثری شگرف، روایتی از کشاکش‌های مادری دیروزی و فرزندی معاصر و امروزی بدست می‌دهد که به لحاظ روابط عاطفی و عملکردهای خانوادگی، پیوسته الگوهای یکدیگر را به باد انتقاد گرفته و نه تنها آن را به رسمیت نشناخته، بلکه آنرا به چالش می‌کشند. مادر شخصیتی مهربان اما کنترل‌گر و اقتدارمآب است. او به خلوت فرزند (محمد) سرک می‌کشد (سکانس برداشتن عکس توسط محمد از آلبوم)، وسایل

---

[1] **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**

حسن‌پور، آرش (۱۳۹۴)؛ "از فیلم‌سازی فامیلی تا سینمای خانوادگی؛ بازخوانی یک بُحران جمعی با تحلیل جامعه‌شناختی فیلم «روغن مار»"، منتشر شده در http://academyhonar.com/news/cinema-usa/2991-snakeoil.html

[2] دانشجوی دکتری جامعه شناسی، پست الکترونیکی: arash.hasanpour@gmail.com

۲- شخصی او را جابجا می‌کند (نقض حریم خصوصی) و از همه مهم‌تر در همان اوایل فیلم روشن می‌شود که اختلاف اساسی آنان به عنوان نماینده دو نسل در جامعه‌ی ایرانی بخاطر مسئله‌ی همسر گزینی فرزند بوده است. مادر در سی سال قبل فردیت فرزند جوانش را نادیده گرفته و وقعی به خواسته‌های او ننهاده و پس از آن شخصیت محمد به کشور انگلستان و شهر لندن مهاجرت کرده و تشکیل خانواده داده است. به بیانی دیگر یکی از زمینه‌های تنش‌زا و بحران در روابط بینانسلی، مسئله‌ی انتخاب، به رسمیت‌شناسی آن و ایدئولوژی فردیت جویانه‌ی شخصیت محمد است که چارچوب‌های کنشی نسل پیشین خود را نفهمیده و مطلقاً درک نمی‌کند. محمد همچنین در آغاز وضعیت مادر را از حیث عدم کنش‌گری و انتظار همیشگی و ابدی برای توصیه گرفتن و مشاوره‌پذیری از دیگران را به چالش کشیده و با شخصیت مادر کلنجارهای کلامی فرساینده‌ای می‌رود. این کشاکش‌ها و مجادلات پر نوسان و گاه و بی‌گاه از سویی دیگر یادآور فیلم "پرویز" است. در آنجا نیز پرویز، کشمکشی آشکار و نهان را با پدرش در چارچوب خانواده و پشت میزنهارخوری پی می‌گیرد (یادآور عدم تعادل دو سوی گفتگو در دو سوی میز صبحانه در فیلم روغن مار و محاکمه شخصیت زن در تبعیدگاه ابدی‌اش؛ آشپزخانه). اما در این فیلم پدر غایب است و از او صرفاً قابی بر دیوار خشکیده است و چونان یک شبح به موقعیت امروز خانواده نگاه می‌کند. فیلم در واقع نشان می‌دهد که فقدان عضوی موثر و مدیر در چارچوب خانواده‌ی ایرانی پیامدهای وخیمی برای دیگر اعضاء و کلیت نهاد خانواده پدید می‌آورد. افزون بر این مادر یارای مواجهه‌ی قدرتمندانه با شخصیت محمد را ندارد و گویی در این گفتگوی نابرابر بازنده است و توان مدیریت کردن هجمه‌ی انبوه و پایان‌ناپذیر مشکلات پیچیده این مجموعه را ندارد.

۳- مسئله‌ی غامض دیگر به شکاف درون نسلی و مسائل نسل کنونی و نمایندگان آن (محمد و خانواده تجزیه شده‌اش و مونا و خانواده در شرف جدایی‌اش) باز می‌گردد. مشکلات از جهتی از درون رابطه محمد، همسر و فرزندانش سرباز می‌کند و از دیگر سو مواجه با وضعیت بغرنج خانواده‌ی مونا می‌شویم؛ در اینجا شاهدیم که بار دیگر در قالب تم تکراری این روزهای سینمای ایران، خانواده‌ی مهاجرت کرده بواسطه‌ی فردیت زنانه و تلاش برای نیل به هویتی مستقل و نو تا آستانه طلاق و جدایی پیش رفته است. مونا با شوهرش و فرزندش (آتوسا) مشکلات عمیقی دارد و جهان فیلم این موضوع را مؤکد می‌سازد که وی حاضر به شنیدن خواسته‌های آنان نبوده و خودخواهانه اهداف و اغراض شخصی خود (مسئله تحصیل) را دنبال می‌کند. در حقیقت بحران روابط درون نسلی در فیلم به موضوعاتی نظیر مهاجرت، طلاق، فرزندان طلاق (احتمالاً پیش‌رو) و تحصیل زنان مهاجر، پیوند خورده است. در اینجا شخصیت مرد غایب بوده و جهانِ معنایی اثر با تلاشی رندانه سمت و سوی پیکان تقصیر اجتماعی را به سمت شخصیت زن (مونا) نشانه می‌گیرد. افزون بر این روابط بین محمد و مونا نیز آکنده از سوءتفاهم، بهانه‌جویانه و مغشوش است. شخصیت محمد در اینجا بصورت پرتناقضی آنچه را پیرامون مادرش نقد می‌کند، در حقِ خواهر روا می‌دارد و تحکم‌آمیز برای او خط‌مشی مشخص کرده و برایش خط و نشان می‌کشد. فیلم در واقع ویرانی یک نسل و بی سروسامانی آنان و بحران در یک ساخت اجتماعی را به تصویر می‌کشد. شخصیت‌های فیلم گرچه موفق و واجد پایگاه شایسته‌ی اجتماعی اما به شدت اندوهگین، عصبی، آسیب‌پذیر و پریشان که در هزارتوی زندگی فردی و اجتماعی‌شان، چونان اسیری دست و پا می‌زنند.

۴- فیلمساز به لحاظ نمادپردازی و اشارات استعاری بر وضعیت اجتماعی مسئله‌گون جامعه‌ی ایرانی ماهرانه عمل کرده است. اگر از نماد دیوار و مدلول روشن آن یعنی فاصله‌ی اجتماعی و شکاف در روابط و از همه مهم‌تر مقوله جدایی بگذریم که در رزومه سینمایی فرهادی به اوج پختگی و کمال خود رسید و اشاره به آن در این اثر نوعی تقلید نمادین است، اما اشاره به

حرکت محمد روی تردمیل و شمایل زنی گوشه‌ی قاب، معنادار و تأویل‌پذیر است. به نظر می‌رسد تردمیل در اینجا دالی برای مدلول پیش رفتن و نرسیدن و گام برداشتن و در عین حال عدم توفیق و کامیابی در حصول خواست‌های فردی و اجتماعی باشد. از دیگر سو نمادها و رمزگان بصری در فیلم کاملاً در خدمت فیلم و جهان معنایی آن است. کالبد اصلی فیلم به تعمد در فضایی محصور و بسته – همچون خانه– با نور محدود تصویربرداری شده و قاب‌ها فاقد عمقِ میدان است. در حقیقت چشم‌اندازهای اجتماعی برای ما تیره و تار و محدود و کم سو شده و ما در جهانی که خواسته یا نخواسته، ساخته‌ایم، اسیر و مفلوک گشته‌ایم.

۵– تم کاستی و نقصان در تعامل و فقدان ابزارهای تعاملی و گفتگویی –حقیقی– در فیلم واضح و مبرهن است. در جهان فیلم، مادر لکنت و اعوجاج کلامی دارد و ما در آغاز چیزی از صحبت‌های او در نمی‌یابیم. محمد و مونا هم که توان تکلم کامل و بی‌نقصی دارند، از عهده تفاهم و تفهیم مقولات بصورت بین‌فردی برنمی‌آیند. در نتیجه همگان در این تنهایی و غربت شوم، همدل و شریک گفتگویی نمی‌یابند. فیلم‌ساز دراینجا فکورانه بواسطه‌ی نمادهایی مانند اختلال در ارتباط مجازی (*Poor Connection*)، قطع وصل شدن تماس، مجازی شدن روابط، عدم آگاهی محمد از تغییر در شماره‌های تماس و مسدود بودن شبکه، بر آشفتگی، سستی و فقدان کنش ارتباطی بایسته صحه گذاشته و در این زمینه ضمناً به مخاطب اخطارهایی می‌دهد. تلاش‌های منقطع و جسته گریخته برای پیوندها و تعامل اجتماعی در سطوح مختلف نیز به شکست و ناکامی انجامیده و امر شخصی بر امر جمعی در تقدم قرار می‌گیرد. مادر، فرزندانش را دیوانه خطاب می‌کند و محمد نیز در پایان مباحثات مدید با مادر از سر انفعال و ناچاری محض می‌گوید: *"من حق دارم، تو حق داری، اونم حق داره"* و بدین ترتیب پرونده‌ی موضوع، بی‌نتیجه و مُبهم مختومه می‌شود.

سخن آخر

روغن مار در سکانس آغازین و پایانی ما را به بطن زندگی جمعی و بیرونی در چارچوب نهادی اقتصادی بازار می‌برد. در آنجا هم چرخش‌های دوربین، پرنوسان، گیج و فاقد تمرکز است. نمایندگان نسل گذشته (زن و شوهر مسن) کند و پر رخوت حرکت کرده و گاهاً یکدیگر را گم می‌کنند. پیرمرد با تعجب و توأم با نوعی سکته‌های رفتاری و زن مسن پر مکث و تأنی، به دنیایِ پیرامونِ دیوانه‌یِ دیوانه، خیره می‌نگرند. جهانی مبتنی بر انواع و اقسام غرایب (از ناسازوارگی در ساخت شهری در قالب برج مدرن و بازار سنتی تا ناهماهنگی شناختی و معنایی در اذهان ما) و کژکارکردی‌های عناصر اجتماعی همچون "دکترها" که به قول یکی از رهگذران در سکانس آغازین فیلم "معلوم نیست چه‌کاره‌اند" و واقعیت که در هیاهوی و همهمه‌ی معرکه‌گیران سودجو گم می‌شود. در چنین زیست جهانی، مردمان در استیصالی اجتماعی، علاج هر درد و بیماری‌ای را در روغن مار می‌یابند. داوودنژاد خانواده‌اش را دور هم جمع کرده (سینمای فامیلی) – آنطور که فردی در بازار در سکانس پایانی فیلم طعنه‌آمیز عنوان می‌کند– تا فروپاشی و آوارگی خانواده‌ی ایرانی را به تصویر بکشد. در حقیقت مسیر «سینمای فامیلی» داوودنژاد (از حیث عوامل تولید و بازیگران) به «سینمای خانواده» به لحاظ تماتیک، بازگو کننده گسل‌های ژرف، لرزان و پرخطر در مسیر پیشِ‌روی جامعه‌ی ایرانی است. روغن مار، روایت دردهای سبک و سنگین در پیکره‌ی اجتماع و زگیل‌ها و دمل‌هایی است که دیر یا زود سرباز می‌کند.